This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

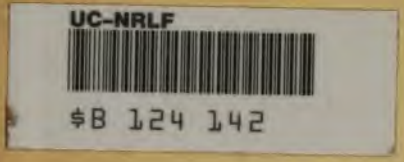
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

ND
588
I3C6



JUNGE KUNST BAND 9

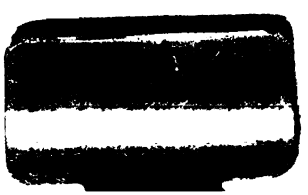
WILLY JAECKEL

VON ERNST COHN-WIENER

YC116412

BERKELEY
LIBRARY
UNIVERSITY OF
CALIFORNIA

3.0J
BEO
S



JUNGE KUNST

BAND 9

WILLY JAECKEL

BILDNIS FRAU JAECKEL

JUNGE KUNST

BAND 9

WILLY JAECKEL

VON

ERNST COHN-WIENER

MIT EINEM FARBIGEN TITELBILD UND 52 ABBILDUNGEN

LEIPZIG, 1920

VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN

JUNGE KUNST.

Bisher erschienen die folgenden Bände:

Bd. 1. Georg Biermann: Max Pechstein.
Bd. 2. C. E. Uphoff: Paula Becker-Modersohn.
Bd. 3. C. E. Uphoff: Bernhard Hoetger.
Bd. 4. Lothar Brieger: Ludwig Meidner.
Bd. 5. Theodor Däubler: César Klein.
Bd. 6. Joachim Kirchner: Franz Heckendorf.
Bd. 7. Wilhelm Hausenstein: Rudolf Großmann.
Bd. 8. Karl Schwarz: Hugo Krayn.
Bd. 9. Ernst Cohn-Wiener: Willy Jaeckel.
Bd. 10. Kurt Pfister: Edwin Scharff.
Bd. 11. Daniel Henry: Maurice de Vlaminck.
Bd. 12. Will Frieg: Wilhelm Morgner.
Bd. 13. H. v. Wedderkop: Paul Klee.
Bd. 14. Leopold Zahn: Josef Eberz.
Bd. 15. Daniel Henry: André Derain.
Bd. 16. Wilhelm Valentiner: Schmidt-Rottluff.

Alle Rechte sind vorbehalten / Einband nach einem Entwurf von K. Schmidt-Rottluff / Druck von Julius Klinkhardt in Leipzig.

ND588
J3 C6

Wir leben zwischen den Zeiten, fristen uns zwischen Zerstörung und Wiedergeburt. Wir sind wie die Spätrömer, die, noch berauscht vom Gastmahl des Trimalchio und das ironische Spötteln Lukians auf der Zunge, mit all ihren Gedanken nach einem Gott rufen, der sie erlöse. Noch erfüllt er sich uns nicht. Denn wir haben nicht — noch nicht — den ruhig starken Glauben einfacher Zeitalter, die ihre Gottheit selbstverständlich wie eine Tatsache über sich walten lassen, sie anbeten, sie mit Gebet und Opfern ernähren. Wir müssen sie aus unserer Sehnsucht wieder auferstehen lassen, nachdem kalter Rationalismus sie zum andern Mal gekreuzigt hatte.

Es ist kein Zufall, daß der Künstler diese Sehnsucht stärker erlebt, als jeder andere unter uns. Der Nicht-Künstler tut, erwirbt, denkt. Der Verstand ist seine tätigste Geistesfunktion — Empfinden ist eine Delikatesse, die er sich nur an Festtagen leistet. Der Künstler hat solchen Festtag sein Leben lang, und das Gefühl wirkt jede seiner Taten. Gefühle zur Form gestalten heißt eben: Künstler sein, Kunst schaffen heißt: Sehnsucht zur Erfüllung bringen. Und so zeugt der Künstler für seine Zeit aus seiner Sehnsucht nach dem Unendlichen ihre Vorstellung von Gott. Heute wie einst. Was man von Phidias sagte, daß er der Religion selbst neue Gefühle gegeben habe, kann man auch von Raphaels Madonnen, von Michelangelos weltschaffendem Gottvater sagen, kann von jedem Künstler behaupten, daß seine religiösen Visionen die Vorstellungen schaffen, die die Gemeinde sich von ihrer Gottheit machen wird. In unserer Zeit, in der aus allen Seelen Gefühle zu religiöser Erneuerung drängen, heißt das, daß die Maler von heute im Begriff sind, die Kunstformen für die Altäre der Zukunft zu schaffen, wie

M875988

einst die frühesten Künstler der Christen an den Wänden der Katakomben.

Entscheidend für ihre Gestalt ist die Dynamik der künstlerischen Vision. Sie hat zwei einander völlig entgegengesetzte Möglichkeiten: begeisterte Ekstase und seelige Kontemplation. Wie die antike Kultur während der ganzen Dauer ihrer Schöpferkraft zugleich den dionysischen und den apollinischen Menschen besaß, den, der korybantisch jubelnd die schöpferische Kraft der Gottheit in sich zu erschaffen begehrte, und den, der orphisch die Seeligkeit erlebte, sich in ihr als ewig zu fühlen, reißen die Begeisterten unter uns die Gottheit ekstatisch in ihr Herz, zeugen andere sie aus der Innigkeit ihres Ergriffenseins. Zu den ersteren gehört wie van Gogh Ludwig Meidner, zu den letzteren Willy Jaeckel.

* * *

Willy Jaeckel, der 1888 in Breslau geboren ist, beginnt nach dem üblichen Studium an den Akademien in Breslau und Dresden sofort mit der Lösung einer monumentalen Aufgabe. Sein erstes Bild „Kampf", 1912 entstanden, ist eine wandgroße Leinwand voll nackter Muskelmenschen, die brüllend aufeinander einhauen. Noch ist alles krampfhaft, ist gewaltsames Drängen zum Monumentalstil: das Vollstopfen mit Menschenmassen, mit Muskeln, Gesichtern, Hieben, Schreien, und doch ist schon das Bedürfnis da, das Bild von einer Mittelfigur aus zu gliedern, die Körper klar zu begreifen, freskohaft zu verteilen. Nur das Bedürfnis — aber es fordert gebieterisch die Gewissenhaftigkeit systematischer Klärung. Jedes Jahr bringt ein neues Bild, eine neue Erkenntnis. Das gewaltsame Suchen nach gigantischen Stoffen verschwindet, die Stimmungen werden ruhig, fast idyllisch, die Zahl der Figuren im Bilde immer geringer, die Überschneidungen hören auf und die Gestalten werden flächiger. Es entsteht noch in demselben Jahre das Bild „Dasein". Menschen ruhiger Existenz lagern sich zu frieshafter Ruhe, zwei

Paare, auf breiter Fläche so gruppiert, daß ihre Linien von den Stehenden am Rande zu den Liegenden in der Mitte fließen, begleitet von den Hügelwellen der Landschaft. Die Komposition, fast feuerbachisch zart, ist ein rhythmisches Gleiten, das wie ornamental ist und alle Figuren, die ohne Raumtiefe scheinen, sich unterwirft. Dann setzt der Kampf um die Form stärker ein. „Liebespaar" und „Familie" von 1913, „Nach der Geburt" und „Medea" von 1914, die „Loslösung" von 1915 sind Bilder, in denen die seelische Beruhigung der Inhalte Grundlage für die klare Erkenntnis der Bildgestaltung wird. Man kann sagen, daß der Sinn aller dieser Werke ebenso sehr in der Form, wie im Stoff liegt. Jaeckel will nicht nur malen, sondern auch wissen. Er studiert Struktur, Zug und Beugung der Muskeln, wie nur irgend ein Zeichner in seiner Akademie, begreift die Wichtigkeit, sie als räumliche Formen in die Bildfläche bringen, d. h. sie verkürzen zu können, und läßt jede Gestalt über ihre Grenzen hinaus im Raum die Gruppe fordern. Formal bedeuten diese Bilder die Aufgabe, zwei Figuren so nebeneinander zu stellen, daß eine Profil-Figur sich mit einer Enface-Figur verschraubt, zwei hintereinandergestellte Enface-Figuren sich zur Einheit fügen, zwei Profil-Figuren sich voneinander loslösen, und das Problem der „Medea mit dem Kinde" ist schließlich das Madonnenproblem Verrocchios. Nicht so, daß jede Erkenntnis gleich endgültig gewonnen wäre. Diese Gruppenbildungen haben ihn lange beschäftigt, dasselbe Problem kehrt immer wieder, jedesmal klarer übersehen, präziser gelöst. Damals entsteht eine Serie von zehn Radierungen, in denen Jaeckel unbewußt alle formalen Probleme des jungen Michelangelo noch einmal für sich löst; damals eine Serie von Studienblättern, Frauenakte in wollüstigen Umarmungen, die im Grunde nur Bewegungs- und Gruppenprobleme erörtern. Es ist bezeichnend, daß gerade diese Blätter schnelle Skizzen sind, ihr Strich von impressionistischer Sicherheit und malerischer Schnelle, er-

hascht im Bruchteil einer Bewegung, im interessantesten Augenblick. Jaeckel besitzt diese moderne Erregtheit also, aber er liebt sie nicht. Sie ist ihm nur Mittel, um sich Momentanes anzueignen. Die Forderung des Bildes lautet für ihn Ruhe und Dauer, und wenn auch einmal die Bewußtheit dieses Studiums eine Form kalt werden läßt, so ist sie doch auch immer klar geworden.

Man kann das erste Kriegsjahr als den Drehpunkt dieser Entwicklung ansehen. Damals entstehen noch einmal zwei Bilder von der brutalen Gestopftheit des Anfangs, „Sturmangriff" und „Meuterei", und die Mappe „Memento" Kriegsvisionen voll Verrecken, Mord, Notzüchtigung, phantastischem Grauen. Eigentlich die modernen „Desastres", die erste Kriegserklärung an den Krieg von 1914. Unerhört mutvoll zwischen dem „staatlicherseits gebilligten" Hurrahgeschrei der Anderen. Gerade stille Naturen müssen von der Erbarmungslosigkeit dieser brutalen Vernichtung so überwältigt werden, daß kein Gedanke an den Heroismus sie erheben kann, aber, gepeinigt von den Leiden der Menschen, werden sie nach einer barmherzigen Gottheit suchen, in deren Schoß sie sich flüchten können. Es war eigentlich diese Urangst der Kreatur, die die religiösen Unterströmungen der Zeit entband. Auch in Jaeckel hat der Krieg Religion gezeugt, und diese Bilder des Kriegsgrauens sind im Grunde ein Ende und kein Anfang.

Der ist da, sobald die religiöse Zuflucht gefunden ist, in den beiden Fassungen des Sebastianmartyriums, die in demselben Jahr entstehen. Sie sind die ersten Bilder religiösen Inhaltes, die Jaeckel malt, wenn auch nicht die ersten von religiösem Gefühl. Noch ist mehr vom physischen Schmerz des von Pfeilen zerfetzten Leidenden darin, als von der Gottseligkeit des Blutzeugen, noch ist das Formproblem so wichtig, wie die Gesinnung. Wie der junge Dürer sieht Jaeckel im Sebastian die Möglichkeit, das Funktionieren eines nackten Körpers klarzustellen, der keinen Stützpunkt hat, sondern nur einen Aufhängungspunkt. Er

geht darin ganz systematisch vor. Baumelte in der ersten Fassung der Leib locker in den haltenden Stricken, so ist Richtung und Schwere in der zweiten klar fixiert. Aus den ziellos gekreuzten Gliedmaßen ist einheitlich schwere Bewegung geworden, und die schmerzhafte Müdigkeit steigert sich zum willenlosen Hinabgleiten.

In der Landschaft wirkt dasselbe Bedürfnis nach Klarheit. Nicht nur in der dieses Bildes. Überall wo Jaeckel Ausschnitte aus dem Erdraum malt, sucht er das Skelett seiner Struktur, die Muskeln der Berge und Täler wie die des Menschen zu begreifen. Sein Gefühl für die Architektur des Bildes verlangt die Faßbarkeit des Einzelteiles in der Klarheit des Ganzen. Deshalb wählt er seinen Standpunkt gern hoch, um aus der Vogelperspektive die Berge bis an ihren Fuß zu begreifen und in die Schluchten, Täler und Tiefen zu dringen. Ein Bild wie die „Sandgrube" scheint nur gemalt zu sein, um noch unter der Erdhaut die Fundamente der Hügelpyramide zu erkennen; Bäume graben knorrige Wurzelstränge in den Waldboden, und seine Brücken scheinen betretbar, wie das Gassengewirr seiner Städte. Fast möchte man von topographischer Klarheit in diesen Bildern sprechen.

Und doch ist diese Gesinnung so unrationalistisch wie möglich, wird die physische Gestaltung ganz vom Seelenbedürfnis geleitet. Der Impressionismus war sinnlich begründet. Ihn forderte in der Seele des Menschen nur ein Bedürfnis, das ästhetische. Sein Ziel war die Schönheit, der Augenreiz. Die farbige Oberfläche der Welt zerstäubt er im glitzernden Sonnenlicht zum farbigen Sprühregen und alle Strukturkraft weicht dem Genuß der Valeurs. Es ist — l'art pour l'art — eine ausgesprochene Aristokratenkunst, von wenigen für wenige geschaffen. Es geht nur um den farbigen Wohlgeschmack und der Stoff wird nur aus diesem Gefühl gewählt: Landschaften, Stilleben, und wenn Figurenbilder vorkommen, etwa die Olympia, sind sie eigentlich Still-

leben mit menschlichen Gestalten. Jaeckel verhält sich zum Impressionismus, wie der religiöse Mensch zum sinnlichen.

Man kann sagen, daß Kunst an sich, selbst die realistischste, eine romantische Erscheinung ist. Sie ist immer sehnsuchtsvoll, begehrt immer eine eigene Welt jenseits der wirklichen in ihren Werken zu schaffen. Der Impressionist freut sich ihrer Schönheit, wie der sinnliche Mensch der Schönheit einer Frau, einer Landschaft, einer Blume. Wie sie in ihm entsteht, kümmert ihn nicht, er ist dem Phänomen seiner Seele gegenüber so gleichgültig, wie der Rationalist, der es als Arbeit der Gehirnmaterie erklärt. Fühlt aber der Schaffende die Kraft der Inspiration, die in ihm seine Visionen wirkt, ihn antreibt, sie als Werke zu gebären, in ihrer ganzen Wucht, so wird in ihm das Bewußtsein waltender Schöpferkräfte stark werden bis zur Ehrfurcht. Die Sehnsucht nach dem Unbekannten wird zur Religion, das romantische Werk zum religiösen. Das ist der Weg, der zu den Nazarenern führt. Jaeckels innere Entwicklung muß ebenso verlaufen sein. Mit den Bildern der vier Kriegsjahre wächst in ihm etwas, wie das Bewußtsein einer religiösen Sendung. Die Sehnsucht nach dem Unerkennbaren fühlt sich als Liebe, Andacht, Schmerz. Die Form ist nur noch Mittel und die Bildinhalte werden wichtig. Sie so tief, wie sie empfunden sind, darzustellen, verlangt das Eindringen unter die glitzernde Schlangenhaut der sinnlichen Oberfläche. Der Fanatismus des Wahrheitssuchers will durch die Haut zur Wurzel, durch die Form zum Ausdruck dringen; er fordert die harte Modellierung, die energische Kontur, die äußerste Farbenvereinfachung. Und Jaeckels Stil wird karg bis zur mönchischen Askese, klar bis zur Analyse, einfach bis zum Fresko.

Es ist der notwendige Abschluß dieser Entwicklungsgänge, daß Jaeckels Problemstellungen sich im Wandgemälde realisieren. Das Fresko wird Tatsache, nachdem es solange Ziel war. Es entstehen 1916/17 vier Monumentalgemälde für den Speisesaal der Bahlsenschen Kakesfabrik in Hannover,

1919 „Gethsemane" und die „Kreuzigung". Die Entstehung des Gethsemanebildes war sehr interessant. Die Berliner Sezession wagte in der Sommerausstellung 1919 eine Probe auf die Begabung unserer Zeit zum Wandbild zu machen. Zehn Wandflächen des Hauptsaales wurden an zehn ihrer Künstler gegeben. Aber die Meisten ahnten nicht einmal, worauf es ankam, und zwischen vergrößerten Miniaturen, ausgetrockneten Rokokosupraporten und bloßen Staffeleibildern hielt Jaeckels Werk am ehesten das Gleichmaß zwischen individueller Begabtheit und Forderung. Denn nur für ihn war dies nicht ein Experiment, sondern eine Aufgabe, für die er jede Voraussetzung besaß.

Die Monumentalwerke dieser Zeit wirken fast klassisch. Schon in der Themenstellung. Die vier Bahlsenbilder (1916/1917) haben nichts mehr von der Gezwungenheit der Vorjahre. Das Werk gründet sich nicht mehr auf einen Vorgang, der große Formen annimmt, sondern wächst aus der Andacht vor der Natur, aus der Ruhe tiefer Erlebnisse. Vierfach wandelt sich das Gefühl, stuft sich von selbstbewußter Kraft zu friedvollster Stille ab. Von dem tiefen Aufatmen des Wanderers, der gegen den Sturm kämpfend über Fluß und Brücke, Stadt und Berg zu seinen Füßen hinwegschaut, dem Gelagerten, der im ruhigen Schauen den Blick über nebelerfüllte Täler gehen läßt, über das junge Paar, dem aus der Natur die Innigkeit der eigenen Liebe wächst, steigert sich die Stimmung bis zu der schweren Ruhe der Mutter, die, mit breiten Gliedern ihr Kind einschließend, matt in der Glut des Tages schläft. Sucht man Gefühlsverwandtes, so findet man es bei den Frühromantikern des 19. Jahrhunderts, bei Kaspar David Friedrich vor allem. Dem wird sehnsuchtsvolles Eindringen in die Natur ähnlich Erscheinung in den Menschen, die in ihr wandern oder ruhen. Der Unterschied gegen Jaeckels Auffassung ist der der Zeitalter: die Sentimentalität des Biedermeier fordert innige Zartheit, die Aktivität des modernen Menschen die

Monumentalität des Stils. Wie hier die Formen von Mensch und Natur sich gegenseitig stützen, in kraftvollen Parallelen und Kontrasten die große Fläche gliedern, die Raumtiefe zur Bildfläche wird, ist charaktervolle Lösung desselben Problems, das wiederum schon am Anfang des 19. Jahrhunderts tastende Monumentalgebilde, die Fresken der Nazarener, schuf. Und es ist kein Zufall, sondern historisch notwendige Synthese vieler Stilströmungen, wenn, wie Jaeckels Bahlsenbilder die romantische, so seine religiösen Werke die nazarenische Entwicklung abschließen. Doch sind auch sie höchst aktiv. Der Stoff des Gethsemanebildes ist vielleicht der tragischste Augenblick in der Passion, der letzte Kampf des Märtyrers zwischen Leben und Leiden, aus dem schwer entschlossen die Überzeugung von der Notwendigkeit des Opfers sich ringt. Der Vorgang ist oft gemalt worden: als blutiges, selbstzerfleischendes Kämpfen bei Hans Multscher, jähes Sich-Aufbäumen bei Dürer, ekstatische Demut bei Greco. Jaeckel faßt die Männlichkeit des schon Entschlossenen. Er läßt ihn aus der dumpfen Masse schlafender Jünger nach vorn schreiten, groß und weiß, schleppenden und doch sicheren Fußes mit leidvoll starrenden und doch entschlossenen Augen. Es ist zweifellos formal und inhaltlich das bedeutendste Monumentalwerk des Malers, und tief zu bedauern bleibt, daß es auf so vergänglichem Material, auf bloßem Papier gemalt ist.

Doch ist noch eine Steigerung denkbar, begründet aus der Festigung des religiösen Gefühls. Je positiver es wird, je mehr aus der Sehnsucht nach dem Unendlichen das Gefühl wird, unter der Herrschaft einer göttlichen Macht zu stehen, desto mehr wird aus der Religiosität die Religion, aus der Religion der Glaube. Entsprechend muß der Inhalt der Werke positiver werden: von der religiösen Stimmung zur religiösen Erzählung, dann zur Illustration. Für Jaeckel heißt das, inniger zu werden, alles, was noch auf Wirkung abzielte, abzustreifen, und das monumentale Format,

in dem die Einzelfigur herrscht, durch kleine ideenreiche Blätter zu ersetzen. Nach der Monumentalmalerei verlangt eine Religiosität, die sich bis zur architektonischen Größe gesteigert fühlt — eine, die ganz demutvoll ist, fordert intime Betrachtung, die Miniaturmalerei, die Graphik. Die Blätter zum Hiob, 1917 entstanden, die ganz von Klage, Demut, Gottergebenheit getragen werden, sind der erste Schritt. Aber schon die Aquarellserie des Johannesmartyriums ist erzählender, und augenblicklich arbeitet der Künstler an einem Riesenwerk von etwa 200 Blättern, einer großen illustrierten Bibel, deren eben vollendete erste Blätter (einige davon werden hier zum erstenmal abgebildet) von einer Eindringlichkeit religiöser Erzählungskunst sind, wie lange nichts erlebt wurde. Es sind Erzählungen von äußerster Ruhe, einem seeligen Sichversenken in Wunder und Passion, verklärt durch große Lichtkreise, in denen körperlos feierliche Gestalten wandeln, huldigen, sich hingeben, mit ausdrucksvoll beruhigten Gesten reden, mit Gebärden, in denen jede Ergriffenheit Tatsache werden will. Die Seelen Christi, der Jungfrau, der Apostel werden in ihren Häuptern (fast möchte man Masken sagen) ausgesprochen, strengen, hieratisch stilisierten Ovalen mit karger Innenzeichnung, die genau das Gegenteil zu Meidners ekstatischen und nüancenreichen Prophetenköpfen sind, und so sehr geht Jaeckel jetzt vom Körper- zum Seelenproblem, daß in den Gedanken zur Schöpfungsgeschichte das unsterbliche Teil des Menschen, der „Ka", dessen Abbild er ist, wirkende Gestalt werden will.

Die Gefahr dieses Weges, der vom religiösen Gefühl zur tatsächlichen Religion führt, ist für jeden groß, der ihn geht. Denn jede hat die Neigung sich zum Dogma zu kristallisieren und als Dogma wird sie banal. Ist sie nicht mehr Andacht, sondern Glauben, so hört sie auf, Sache des Gefühls zu sein, wird bewußt und damit doktrinär und lernbar. Daß so der Theologe auf die Kanzel des Apostels tritt und

sie in einen Lehrstuhl verwandelt, von dem aus er dogmatische Begriffe predigt, ist eine Entwicklung, die für den Künstler noch gefährlicher ist. Kunst manifestiert ihre Gefühle in bildhaften Vorstellungen. Sobald diese nicht mehr ausschließlich vom Gefühl abhängen, sondern es beschreiben wollen, kann leicht aus dem abstrakt gemeinten Begriff das schematische Diagramm, die Illustration zu einer Selbstanalyse des Gefühls werden, anstatt dessen Produkt. Es ist selbstverständlich — es war davon schon die Rede — daß der Künstler in sich das Walten schöpferischer Mächte erfährt, seine Visionen als das Spiegelbild ihrer Vollkommenheit empfindet. Die Gefahr liegt dort, wo dieses Unfaßbare reale Gestalt gewinnt und, statt sich im Kunstwerk zu manifestieren, selbst, unbegreifbar, wie es ist, im Kunstwerk dargestellt wird.

Offenbar steht Jaeckel heute an einem kritischen Punkt. Den wird der Künstler um so häufiger auf seinem Wege treffen, je intensiver er zu empfinden gewohnt ist und je gewissenhafter er sich mit den Fragen auseinander setzt, die die Zeit und die Vielfältigkeit ihrer Erscheinungen ihm stellen. Gerade der denkende Künstler wird sich am meisten von den Problemen, die ihn umgeben, bedrängt fühlen, und es am schwersten haben, seinen eigenen Stil gegen sie durchzusetzen oder sie ihm zu unterwerfen. Wenn der Vergleich gestattet ist: wieviele solcher kritischen Punkte, solcher Kreuzwege gibt es auf der Straße, die Albrecht Dürer geht, und wie schwer wird es ihm, sich gegen die italienischen Theorien und Schönheitsideale, deren Wert ihn tief erschüttert, auch nur zu behaupten. So schließt die Biographie Jaeckels, wie die jedes Lebenden, mit einem Fragezeichen. Es ist unmöglich, aus der bisherigen Entwicklung Schlüsse auf die Zukunft zu ziehen, zumal bei einem Künstler, der so grüblerisch Probleme aufspürt, um sie zu lösen. Eben erst in die volle Reife getreten, könnte das drangvolle Suchen aller seiner monumentalen Bilder sich schließlich als jünglinghaft

herausstellen, als bloße Vorbereitung zu der männlichen Konzentration, die seine jüngsten Werke anzeigen. Nur daß sein Weg selbstgetreu und gewissenhaft bis zur letzten Ehrlichkeit sein wird, ist nach der klaren Durchsichtigkeit, mit der wir ihn bis hierher verfolgen konnten, ohne Frage.

Schon um der Eigenart des Verhältnisses willen, in dem er zu den Erscheinungen der modernen Malerei ringsum steht. Er gehört zu keiner Richtung, und kein Schlagwort unserer üblichen Kunstterminologie paßt auf ihn. Er ist kein Expressionist, trotzdem ihn das Interesse am geistigen Gehalt des Bildes den Besten unter ihnen nähert. Denn für den Expressionisten ist die Ekstase des Schaffens charakteristisch, die explosionshafte Energie der Triebkräfte. Die kann sich wie bei Meidner und Kokoschka im Tempo äußern, in dem Wirbel kurzer schneller Striche, die hastig aufeinander folgen, wie die Explosionen im Motor, oder in knappen konzentrierten Hammer-Hieben, wie bei Kirchner oder Schmidt-Rottluff — beiden Stilformen ist Jaeckels Intensität genau entgegengesetzt. Nichts kann ihm ferner liegen, als diese Gier, das Kunstwerk hastig zu erraffen. Jaeckel will arbeitsam Erworbenes sicher besitzen, ein Kunstwerk aus langer Konzentration als Quintessenz entstehen lassen. Trotzdem ist er kein Tektoniker, so viel Baustil auch in seinen Monumentalwerken wirksam ist. Denn es geht ihm nie um den bloßen Schmuck einer Wand, oder um das bloße Gefüge der Form. Daß es immer Mittel für einen Inhalt ist, gibt seinen Werken den Reichtum. Das ist bezeichnend für Jaeckel: daß es bei ihm nie eine Erzählung gibt, für die nicht die Form intensiv durchgearbeitet wurde, nie eine Form, die um ihrer selbst willen, d. h. als bloße Dekoration geschaffen wurde. Jaeckel hat zu keiner modernen Bewegung bindende Beziehungen: er ist ein klassischer Mensch.

1912

Kampf

Cohn-Wiener, Willy Jaeckel

Dasein 1912/13

Sturmangriff 1915

Familie. 1913

Medea 1914

Loslösung. 1915

Himmlische und irdische Liebe. 1949

Sebastian. 1. Fassung 1915

Sebastian. 2. Fassung 1915

Wandern. 1916/17. (Für die Keksfabrik Bahlsen, Hannover)

Zärtlichkeit. 1916/17. (Für die Keksfabrik Bahlsen, Hannover)

Andacht und Schauen. 1946/47. (Für die Keksfabrik Bahlsen, Hannover)

Ruhe. 1916/17. (Für die Keksfabrik Bahlsen, Hannover)

Kreuzigung Radierung. 1919

Kreuzigung

Ausschnitt aus dem Gemälde. 1919

Gethsemane

1949

Frauenbildnis. 1913

Selbstporträt

Porträt meiner Frau. 1916

Landschaft mit Brücke 1915

Landstraße 1916

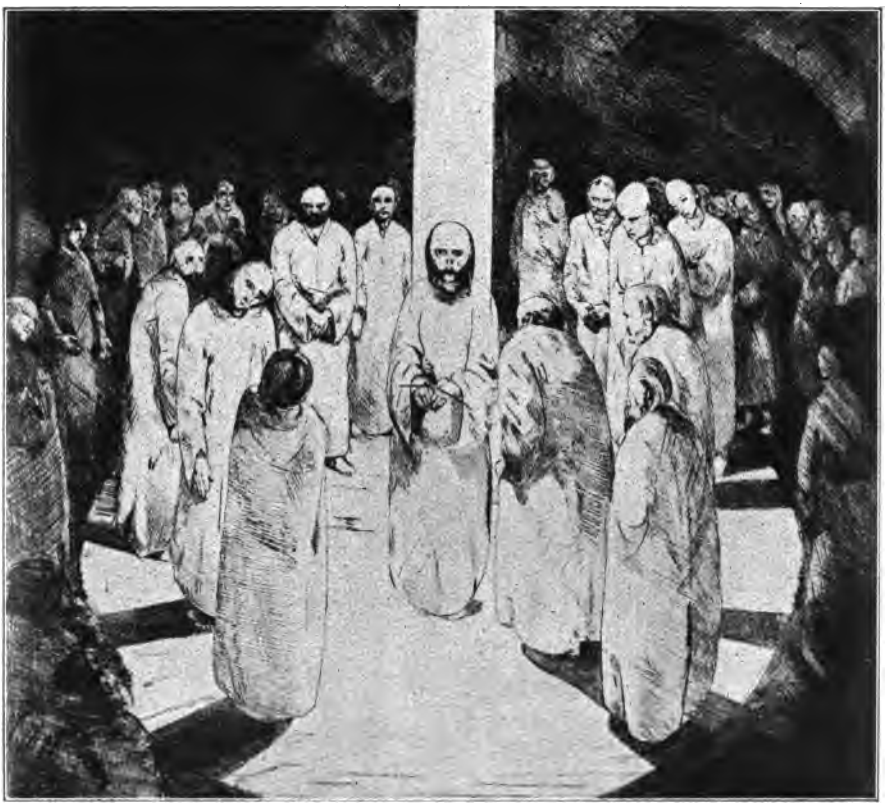
Lithographie aus der Mappe Hiob

Lithographie aus der Mappe Hiob

Schändung. Lithographie aus der Mappe: Memento 1914/15

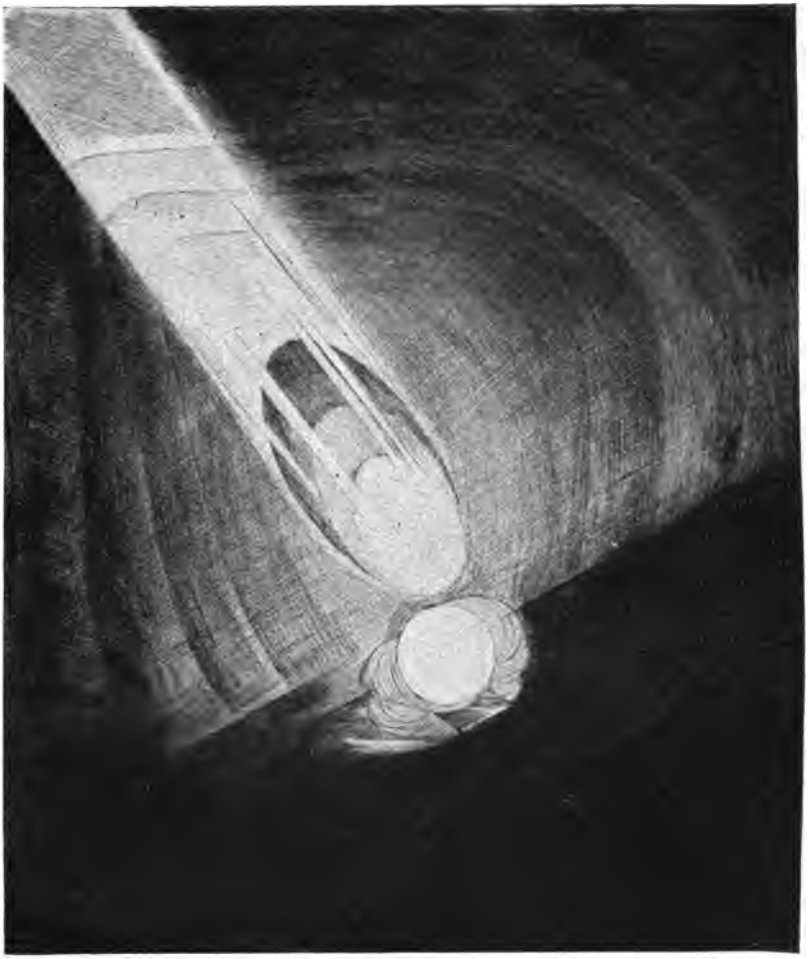
Pietà. Lithographie aus der Mappe: Memento 1914/15

Taufe Christi. Radierung f. d. Bibelwerk. 1920



Aufrichtung der Zwölf. Radierung f. d. Bibelwerk. 1920

Ausgießung des heil. Geistes. Radierung f. d. Bibelwerk. 1920



Sonnensystem. III. Radierung f. d. Bibelwerk. 1920

Komposition VI. Radierung. 1914

Graphisches Kabinett J. B. Neumann, Berlin

Freundinnen. Zeichnung 1913

Zeichnung **1915**

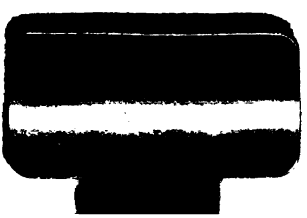
RETURN TO: CIRCULATION DEPARTMENT
198 Main Stacks

LOAN PERIOD Home Use	1	2	3
	4	5	6

ALL BOOKS MAY BE RECALLED AFTER 7 DAYS.
Renewals and Recharges may be made 4 days prior to the due date.
Books may be renewed by calling 642-3405.

DUE AS STAMPED BELOW.

JUN 14 2003		

FORM NO. DD6
50M 5-02

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, BERKELEY
Berkeley, California 94720–6000